

Le héros ambigu et le personnage contradictoire

Maximilien Laroche

Volume 4, numéro 1, 1971

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/600238ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/600238ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Presses de l'Université du Québec

ISSN

0318-921X (imprimé)

1918-5499 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Laroche, M. (1971). Le héros ambigu et le personnage contradictoire. *Voix et images du pays*, 4(1), 27–52. <https://doi.org/10.7202/600238ar>

LE HÉROS AMBIGU ET LE PERSONNAGE CONTRADICTOIRE *

Dans un roman ou dans une pièce de théâtre, il arrive que le héros soit en même temps le personnage principal. Mais le plus souvent on peut les distinguer. Le héros, c'est le personnage-point de vue, celui avec qui l'auteur veut et fait en sorte que nous nous identifions.

Le personnage principal, que nous appellerons ici tout simplement « personnage », c'est celui qui joue un rôle de vedette dans l'histoire qui nous est racontée ou dans le spectacle que l'on nous présente. Et comme son rôle peut être parfois plus important que celui du héros, il s'en distingue en cela qu'il est vu du dehors, qu'il n'est pas celui avec lequel nous nous identifions.

Le héros donc, c'est celui avec qui l'auteur nous met d'emblée en sympathie, celui en qui il veut que dans une certaine mesure nous nous reconnaissons, tandis que le « personnage », c'est celui qu'il propose à notre méditation et à notre réflexion mais par rapport à qui il nous fait garder une marge de distance.

Dans *le Père Goriot*¹ de Balzac, le personnage de ce nom qui a donné son titre au roman en est son personnage principal, le plus important même si l'on veut. Il n'en est pourtant pas le héros. C'est à Rastignac qu'est dévolu ce rôle. Car le père Goriot est vu de l'extérieur. Il nous est montré du dehors.

* Extrait de *le Miracle et la Métamorphose*, essais de littérature comparée (Québec-Haïti), à paraître bientôt aux Editions du Jour.

1. Honoré de Balzac, *le Père Goriot*, Paris, Le livre de poche, n° 757.

Il est raconté et jugé alors que nous voyons avec Rastignac, sentons avec lui et partageons presque son arrivisme.

Si nous prenons par exemple *Poussière sur la ville*² d'André Langevin, Alain Dubois en est sans conteste le héros puisqu'il est à la fois le personnage de premier plan et le narrateur. C'est par lui que nous revivons l'histoire. Notre vision des êtres et des choses passant par le tamis de sa conscience, nous nous identifions à lui et nos réactions sont sinon commandées du moins orientées par les siennes. Madeleine, sa femme, dont il analyse et commente la conduite et les sentiments joue plutôt le rôle de « personnage ». Elle constitue pour nous un objet de réflexion par rapport auquel, d'emblée, dans l'œuvre même, l'auteur établit d'abord une distance.

Dans *la Famille des Pitite-Caille*³ de Justin Lhérisson, même si le roman porte le nom du personnage principal, central, unique presque : Eliézer-Pitite-Caille, on ne peut dire que celui-ci en est le héros, c'est-à-dire le personnage-point de vue. En effet le roman de Lhérisson, s'il nous raconte en détail les péripéties de la vie d'Eliézer Pitite-Caille, s'il nous fait voir comment, parti de rien, ce personnage roublard, astucieux, ambitieux et sans scrupule fit fortune, se hissa jusqu'à une situation sociale et économique fort avantageuse puis connut l'échec, le malheur et la ruine quand il voulut tâter de la politique ; s'il s'attarde à ce personnage, il ne nous le propose pas en modèle, ne nous fait pas voir les choses avec ses yeux. Ce serait plutôt une distance à l'égard de ce personnage que l'auteur voudrait nous faire prendre. Il le fait en soulignant notamment le ridicule et l'outrance de ses propos ou de ses attitudes. Le héros, c'est plutôt Boutenègre, personnage presque secondaire et qui ne fait qu'une apparition furtive dans l'histoire. Mais parce que précisément entre Pitite-Caille et les autorités politiques que représente le général Beauhomme, Boutenègre sait habilement tirer son épingle du jeu laissant, comme le héros de la fable de La Fontaine, les deux larrons se battre et saisissant maître Aliboron ; parce qu'il sait se montrer plus malin que ceux-là qui se croyaient pourtant bien finauds, c'est avec lui que nous nous identifions. Notre jugement sur Eliézer Pitite-Caille et les autres personnages du roman est influencé par le comportement de Boutenègre qui en les roulant fait ressortir leur ruse et leur cynisme.

2. André Langevin, *Poussière sur la ville*, édition commentée et annotée par Renald Bérubé, Montréal, Éditions du Renouveau pédagogique, « Lecture Québec », 1969.

3. Justin Lhérisson, *la Famille des Pitite-Caille*, 2^e édition, Paris, Typographie Firmin-Didot, 1929.

Notre identification au héros n'est nullement proportionnelle au degré de moralité ou de vertu dont ce héros fait preuve. La sympathie que l'auteur nous fait éprouver pour lui c'est une communion. Elle se fait donc instinctivement et ne se discute pas. Elle est cependant tout à fait compatible avec des réserves que, intellectuellement et après coup, nous pouvons faire quant aux idées, aux sentiments ou aux attitudes de ce héros. Boutenègre n'est pas un parangon de vertu. Il ne fait que jouer à malin, malin et demi, avec Pitite-Caille. Et si nous applaudissons au bon tour qu'il joue à ce fieffé coquin et à son adversaire, le général Beurhomme, il n'est pas dit que ses façons de faire nous paraissent la règle de conduite idéale. Alain Dubois, dans *Poussière sur la ville*, fait bien piètre figure à côté de sa femme, Madeleine, si on compare leur goût respectif du risque, pour ne pas dire leur courage. Et si dans le roman nous adoptons le point de vue de Dubois, il n'est pas dit que nous voudrions appliquer ses principes dans notre vie quotidienne.

L'œuvre littéraire étant précisément transposition de la réalité, représentation d'une réalité ramenée à son essence et présentée de manière plus ou moins parabolique, c'est-à-dire transformée, c'est par là que « héros » et « personnage » littéraires deviennent intéressants. Le « héros » représente une réalité vivante que nous reconnaissons d'instinct. C'est pourquoi il entraîne immédiatement notre sympathie même si nous n'acceptons pas tout à fait la réalité qu'il représente. Par contre, le « personnage » qui est le plus souvent l'antithèse du héros, ou à tout le moins son complément, symbolise plutôt la réalité désirée, le rêve donc que nous caressons et que l'auteur nous force à examiner à la lumière de la raison. Puisque à travers « héros » et « personnage » c'est au fond de nos rêves et de nos réalités que nous parlent les écrivains, l'examen de leurs techniques littéraires peut se révéler fort instructif.

Dans *Poussière sur la ville*, André Langevin procède de la manière la plus directe qui soit : en situant notre observatoire au centre de la conscience d'Alain Dubois et en faisant du monologue de celui-ci la manière même du roman. Dans *la Famille des Pitite-Caille*, Justin Lhérisson procède de manière plus détournée. D'une part il s'arrange constamment, par le biais de l'humour, pour dégonfler sans cesse les propos, les gestes et les façons de penser du personnage principal, Eliézer. D'autre part, il fait subir à tous, à Eliézer aussi bien qu'à ses adversaires, le choc en retour de leurs actes et s'arrange ainsi pour nous montrer comment Boutenègre qui avait depuis belle lurette démasqué les plans des uns et des autres se faufile entre les camps adverses et fait son profit

de leur querelle. Dans ces procédés différents qu'utilisent Langevin et Lhérisson pour nous montrer cette opposition d'un rêve et d'une réalité qu'incarnent leurs héros et leurs personnages, il y aurait une ample matière à réflexion. Essayons seulement à partir de ces deux premiers exemples, d'expliquer pourquoi d'ordinaire le héros littéraire québécois est un être ambigu et le personnage des romans ou pièces de théâtre haïtiens, un homme contradictoire. En effet le caractère soit ambigu soit contradictoire de la psychologie de l'un et de l'autre résulte de leur manière respective de vivre des conflits intérieurs similaires.

Le héros ambigu

Émile Souriau dans son livre, *les Deux cent mille situations dramatiques*⁴, a démontré que toute action dramatique est un rapport de forces. C'est de la combinaison de celles-ci que naissent les situations et les intrigues dont ces actions se remplissent. Ces forces que l'on peut appeler aussi rôles, il a montré qu'elles se ramenaient à six : (le meneur, l'opposant, le bien convoité, le bénéficiaire, l'auxiliaire et l'arbitre), et qu'elles constituaient la structure fondamentale de toute pièce de théâtre. C'est en jouant avec ces forces (en les mettant en rapport si l'on préfère) que l'on crée l'œuvre théâtrale ou romanesque puisque cela vaut également pour le roman. Il y a donc une logique du rôle qui fait d'un individu soit un « héros » soit un « personnage » et qui commande à sa psychologie.

Dans le roman et dans le théâtre québécois, c'est du désaccord entre le rôle qu'il doit jouer et les sentiments qu'il éprouve que résulte l'ambiguïté de la psychologie du héros. À cause de ses sentiments le héros n'arrive pas à assumer son rôle. Il en reste pantelant, fluctuant, hésitant, incertain, ambigu pour tout dire.

Un exemple tiré de Tchekhov servira tout à la fois à illustrer mon propos et à nous mettre sur la piste d'une explication. Dans *les Trois Sœurs*⁵, Irina, Macha et Olga rêvent d'aller à Moscou. La pièce se passe sans qu'elles parviennent à réaliser ce rêve. Nous les voyons pendant trois actes soupirer mais ne rien faire pour mettre à exécution leur projet. Elles traînent leur nostalgie, leurs illusions et leurs déceptions sans parvenir à s'en débarrasser.

4. Émile Souriau, *les Deux cent mille situations dramatiques*, Paris, Flammarion, 1950.

5. Anton Tchekhov, *Oncle Vania* suivi des *Trois Sœurs*, Paris, Le livre de poche, n° 1448.

Et la cause, nous le savons, c'est la situation générale : la mentalité médiocre de la petite ville où elles s'engluent, les difficultés pécuniaires, le piège des contraintes conjugales, familiales et professionnelles. En somme, c'est l'état de la société russe d'avant la révolution d'octobre. À travers les opinions opposées de deux personnages, Verchinine et de Touzenbach, c'est le rêve d'une transformation radicale de la société que fait l'auteur.

L'ambiguïté des trois sœurs qui veulent sans vouloir, qui soupirent sans parvenir à se décider, vient de l'incompatibilité de leur rêve et l'état de la société dans laquelle elles vivent. Leur rêve ne pouvait s'ajuster à la réalité historique de la Russie d'avant la révolution d'octobre. Elles sont tiraillées non seulement entre ce qu'elles sont et ce qu'elles voudraient être (ce qui est le lot de tout le monde) mais entre ce qu'elles sont et ce qu'elles devraient être. Il leur faudrait commencer par être ce qu'elles devraient être avant de pouvoir devenir ce qu'elles voudraient être. Le héros littéraire québécois me semble placé dans une situation analogue.

Le dialogue dont les poètes québécois ont fait leur technique préférée étant également à la base des procédés des romanciers, cela m'incline à penser que l'ambiguïté du héros québécois procède de ce qu'il dialogue trop avec les autres et pas assez avec lui-même. Incertain, fluctuant, hésitant, ambigu, ce héros manque de véritable densité alors même qu'il réfléchit et discute à perdre haleine. Car il dialogue avec les autres sans avoir pris le temps de dialoguer d'abord avec lui-même, sans s'être convaincu de la nécessité de jouer son rôle et peut-être sans avoir vraiment bien connu ce rôle. Car on ne peut bien parler aux autres que d'une position préalablement définie.

Le véritable dialogue, à tout le moins le premier dialogue, c'est celui qu'on établit avec soi-même. On ne peut pas être en même temps dans sa peau et dans celle des autres. Il faut au moins avoir la logique de son rôle. Que dirait-on d'un Rhodésien noir qui se mettrait à comprendre Ian Smith et à dialoguer avec lui ? Yak Rivaïs, dans un passage fort savoureux de ses *Aventures du général Francoquin au pays des frères Cyclopus*, a fort bien exposé ce problème :

— ... Croyez-vous éliminer le racisme en massacrant les racistes ?

— Trésor, déclare N'a-qu'un-œil, quand tu réponds à un raciste en lui appliquant ta main sur le museau, il sait qu'il n'y a pas de compromis possible avec toi sur au moins un sujet précis.

Hyn approuve :

— Il est plus important de se définir par rapport au racisme que de dialoguer. Vous ne pensez pas cela, Mistress ?

— Le dialogue vous définit aussi, objecte Mistress, et il offre la possibilité de convaincre ?

— Perte de temps ! soupire N'a-qu'un-œil. Un raciste, c'est un minus. Tu n'as pas à dialoguer avec un minus. Si tu le fais, quel que soit le prétexte que tu invoques ou en lequel tu ajoutes foi, tu te gaspilles. Les minus avec les minus ! Rien qu'à te voir, si tu n'es pas un minus, les minus doivent sentir que tu n'es pas de leur bord !

— Est-ce votre avis ? demande Mistress à Cyclopus Hyn.

— Certainement. Je ne discute pas avec n'importe quoi.

— N'êtes-vous pas égoïste ?

— C'est la seule solution de combat, répond Hyn.

N'a-qu'un-œil rit :

— Mary ne songe qu'à éduquer ! Elle croit au Père Noël...

— Vous me semblez effectivement trop généreuse, dit Hyn. Vous valez — votre culture, votre intelligence, votre courage aussi — plus que de discuter avec un raciste ⁶ !

Si l'on va honnêtement au fond de soi-même et de ses raisons l'on risque plus sûrement de rejoindre les autres qu'en essayant trop vite de les comprendre. Certes il faut s'ouvrir aux autres et éviter l'erreur de n'être hypnotisé que par ses seuls intérêts. Qui nous garantit cependant que les mobiles de nos vis-à-vis sont plus dignes d'intérêt et de considération que les nôtres ? En attendant de le vérifier et dans l'improbabilité d'une vérification objective et impartiale, la précaution élémentaire ne consiste-t-elle pas à aller de plus en plus loin au fond de soi-même pour s'assurer de la légitimité de ses propres motivations ?

Le héros littéraire québécois dialogue trop vite et est trop compréhensif pour bien jouer son rôle. Il se bat en quelque sorte avec des épées mouchetées puisque de combattant qu'il prétend être il se mue en juge et arbitre. Il flotte entre sa peau et celle des autres et, ne se logeant nulle part, il perd sur tous les tableaux.

6. Yak Rivais, *Aventures du général Francoquin au pays des frères Cyclopus*, Paris, Gallimard, 1967, p. 449-450.

C'est cet excès de compréhension que l'on retrouve chez Alain Dubois, le héros de *Poussière sur la ville*. Cette situation d'un mari cocu et content (ou presque) peut paraître extrême. Elle n'est pourtant pas unique. À bien la considérer, n'est-ce pas la situation de tous ces héros émasculés par leur famille ou leur entourage social, ces héros trop compréhensifs que nous montrent les romanciers et les dramaturges québécois ? Ces deux répliques qu'échangent Olivier et Evelyn dans *les Beaux Dimanches* de Marcel Dubé⁷, en sont un exemple entre cent autres :

Olivier : Comment fait-on pour dire à une femme qu'on l'aime
sans qu'elle n'éclate de rire ?

Evelyn : Ce n'est pas moi qui te l'apprendrai.

Il n'est pas plus normal pour un mari cocu de se mettre dans la peau de sa femme que pour un amoureux de demander à celle qu'il aime comment lui faire la cour. C'est là pourtant l'attitude des héros littéraires québécois. Édouard Latour, par exemple, le pitoyable héros d'*Un simple soldat* de Marcel Dubé⁸ est, à ce point de vue, l'alter ego d'Alain Dubois. Il fait montre à l'égard de son fils, Joseph, d'une compréhension qui dépasse les limites de la patience ordinaire.

Tirailés entre leurs droits et les raisons des autres, entre le passé qu'ils voudraient rejeter et l'avenir qu'ils n'osent accepter, ces héros écartelés se révèlent impuissants et vaincus dans une lutte où ils suscitent eux-mêmes la parade aux coups qu'ils portent.

L'on a beaucoup parlé d'un existentialisme de Langevin et rapproché ses romans de ceux de Camus. Cela me semble arbitraire si l'on compare Alain Dubois à Meursault, par exemple. C'est « l'extranéité » de celui-ci, c'est-à-dire son incapacité à accepter les motivations dérisoires de ses interlocuteurs qui lui fait trouver une justification à son comportement et le rend incapable d'entrer dans le jeu de ses adversaires. De leur faire échec, par le fait même.

Les pièces de Corneille, pour prendre un exemple classique, nous offrent parfois le spectacle de la réconciliation des adversaires les plus acharnés. C'est un dénouement auquel on ne parvient qu'au terme de ce que Serge Doubrovsky

7. Marcel Dubé, *les Beaux Dimanches*, édition présentée par Alain Pontaut, Montréal, Leméac, « Théâtre canadien », 1968, p. 163.

8. Marcel Dubé, *Un simple soldat*, version nouvelle, Montréal, Les Editions de l'homme, 1967.

a appelé la dialectique du héros⁹. Autrement dit Chimène et Rodrigue n'ont été forcés de s'entendre qu'après s'être tout d'abord retranchés chacun dans leurs positions respectives. Et c'est par suite d'un examen de ces positions qu'ils ont pu trouver les moyens de s'entendre.

Nous pouvons comprendre maintenant pourquoi si souvent dans les romans ou les pièces de théâtre québécois ce sont les « personnages » qui nous paraissent détenir la vérité, du moins qui en donnent, parfois assez paradoxalement, l'impression. César nous paraît plus convaincant que Brutus dans la pièce de ce nom qu'a écrite Paul Toupin¹⁰. Et dans *le Mensonge* du même auteur, à côté de la Châtelaine et de l'Écuyer du roi, le Seigneur nous paraît assez fâlot. Dans *Poussière sur la ville*, alors même que nous nous en défendons, nous nous laissons gagner aux arguments du curé quand nous les mettons en parallèle avec ceux d'Alain Dubois. Quant à Madeleine, son mari fait bien piètre figure à ses côtés. C'est que les « personnages » sont plus carrés. Leur erreur même a un envers de vérité. Les idées qu'ils défendent, ils sont peut-être les seuls à les défendre mais ils le font avec une telle conviction qu'ils finissent par leur donner une apparence de justification alors que trop souvent la vérité du héros nous paraît une erreur.

Si quelques « héros » nous paraissent convaincants c'est parce que certains romanciers, grâce à leur art, parviennent à nous cacher l'ambiguïté de ces héros et réussissent à leur faire trouver une sorte d'équilibre intérieur. Dans la lutte que mènent par exemple les héros de Thériault contre les forces de la nature, seul l'art de l'auteur parvient à faire passer pour une force ce qui est au fond une faiblesse. Si jamais je devais affronter un loup, un cheval sauvage ou tout autre animal dangereux et que je disposais du temps nécessaire pour me préparer, je commencerais par me munir d'un bon fusil à répétition, peut-être même d'une mitrailleuse, et je ne sais même pas si par mesure de prudence je ne prendrais pas finalement un bazooka ou un canon antichar. Alors, commodément retranché dans un bunker inexpugnable, j'attendrais mon adversaire ou plutôt je chercherais à le surprendre pour le réduire à l'état de passoire. Ce sera de la lâcheté me diront certains. Du bon sens tout simplement rétorquerai-je. Car à lutter à armes égales avec un animal, ce qui voudrait dire au fond à

9. Serge Doubrovsky, *Corneille et la dialectique du héros*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des idées », 1963.

10. Paul Toupin, *Théâtre* (comprenant « Brutus », « le Mensonge » et « Chacun son amour »), Montréal, Le Cercle du Livre de France, 1961.

opposer mes ongles à ses griffes, mon coup de pied à ses ruades, je suis déjà certain d'être vaincu. Je ne tiens donc pas à pousser la compréhension ou le souci du dialogue jusqu'à ce point. Je ne tiens pas non plus à m'abuser ou à abuser les autres en essayant de faire prendre ma faiblesse pour de la force puisque seul un fatalisme qui me ferait accepter d'avance ma mort et ma défaite ou encore une incapacité à jouer mon véritable rôle pourrait me porter à agir autrement.

Le personnage contradictoire

Contrairement au « héros » québécois qui se débat dans l'incertitude, pose mal ses problèmes et se fait l'artisan de son propre malheur, le héros littéraire haïtien joue fort bien son rôle. Il sait où il veut aller et prend tous les moyens pour y arriver. Boutenègre en est un exemple. Ayant percé les visées les plus secrètes de ceux qui l'entourent, il sait en tirer habilement parti, et sortir indemne de toutes les embûches. Le héros littéraire haïtien est donc un individu en accord avec lui-même et dont la psychologie ne témoigne pas de cet éclatement que je signalais chez le héros littéraire québécois.

C'est plutôt le « personnage » des romans ou des pièces de théâtre haïtiens qui semble avoir des problèmes. Qu'il s'agisse d'une contradiction manifeste et soulignée par l'auteur, comme c'est le cas dans les romans de Justin Lhérisson ou de Jean-Baptiste Cinéas, ou d'une contradiction implicite que l'auteur ne met point en évidence mais qui ne ressort pas moins de l'examen du comportement et des sentiments des personnages, comme on peut le constater dans les romans de Frédéric Marcellin ou de Fernand Hibbert, il y a une dichotomie, un hiatus dans la psychologie et le comportement du « personnage » qu'il ne parvient pas à combler et qui est à l'origine de son échec.

Le personnage littéraire haïtien est contradictoire et non pas ambigu parce qu'il a la logique de son rôle. Il le joue même à fond de train. La meilleure preuve c'est la grandeur de son échec. L'être ambigu est celui qui veut sans vouloir, veut puis ne veut plus, qui hésite et en définitive ne parvient pas à se décider. Il ne joue pas son rôle et son échec est plus un suicide qu'un malheur. L'être contradictoire est plutôt celui qui pense oui et fait non, celui dont les actes renient les propos. S'il échoue ce n'est pas parce qu'il n'a pas su prendre les moyens de réussir mais plutôt parce qu'il n'a pas pris les bons moyens. Au fond, c'est celui qui voudrait obtenir une chose et son contraire.

L'homme ambigu et l'individu contradictoire se ressemblent en cela que chacun d'eux court deux lièvres à la fois ou deux pintades, si l'on préfère. Le premier manque son coup parce qu'il ne parvient pas à choisir entre ses deux cibles et le second, parce qu'il essaie d'atteindre les deux à la fois.

C'est la situation d'Eliezzer Pitite-Caille qui après avoir fait fortune de manière plus ou moins licite a cru pouvoir s'offrir les plaisirs du pouvoir politique. Il se retrouve en prison et ruiné. Il a donc perdu sur deux tableaux ; le social et le politique. Alcibiade Catullus Pernier connaît le même sort, lui qui, tout en étant ministre de l'intérieur et personnage important d'un régime politique en place, a cru pouvoir préparer sa propre ascension à la présidence de la république. En somme il a voulu renverser en toute impunité le régime dont il était l'un des piliers. Il se retrouve en exil, déchu de ses fonctions et réduit à la condition la plus pitoyable.

Languichatte, dans *Anna*, comédie de Théodore Beaubrun ¹¹, et le père dans *Trou de Dieu* de Franck Fouché ¹² sont semblables en cela à Eliezzer Pitite-Caille et à Alcibiade Catullus Pernier. Mais là où il devient intéressant de rapprocher le personnage haïtien du héros québécois, c'est quand on constate que si l'ambiguïté québécoise et la contradiction haïtienne ont des causes directement opposées, leur raison profonde est la même.

Le problème d'Olivier dans *les Beaux Dimanches* de Dubé et celui du Seigneur dans *le Mensonge* de Toupin, c'est qu'ils comprennent trop, le premier, Evelyn, le second, la Châtelaine. Ces amoureux se mettent un peu trop dans la peau des femmes qu'ils aiment, et en les comprenant trop, font échouer leurs projets. Languichatte, dans *Anna*, et le père dans *Trou de Dieu*, méconnaissent totalement les aspirations les plus naturelles des femmes qu'ils auraient dû aimer. Le premier abandonne Anna, sa femme, parce que celle-ci prétend régenter ses activités extramatrimoniales. Il veut donc trouver une épouse conciliante qui fermerait les yeux sur ses fredaines. Tentative qui échoue naturellement, comme la morale comique l'exige. Quant au père de *Trou de Dieu* qui se vautre aux pieds d'une courtisane, sous les yeux de sa femme et de ses fils qu'il a réduits à l'état de zombis, son comportement ne serait que guignolesque si sous le symbolisme de l'œuvre, l'on ne reconnaissait une réalité bien vivante.

11. Théodore Beaubrun, *Anna*, Port-au-Prince, Imprimerie de l'Etat, 1964.

12. Franck Fouché, *Trou de Dieu*, Montréal, Holt, Rinehart et Winston, dans « Théâtre vivant », n° 4, février 1968.

Mais au fond, le personnage haïtien aussi bien que le héros québécois souffrent de n'être pas assez « dialectiques » dans le sens où l'entend Doubrovsky.

Le personnage haïtien est trop bien dans sa peau et dans son rôle. Il ne prend donc pas soin d'examiner son rôle qu'il joue en toute bonne conscience. Le héros québécois, lui, veut trop vite se mettre dans la peau d'autrui, il ne prend pas le temps de bien connaître son rôle. Ainsi, mal assuré de ses assises, il se méprend autant sur ceux qui lui font face que sur lui-même. Le héros québécois dialogue, mais en porte-à-faux et sa situation au fond équivaut à celle du personnage haïtien.

En effet, semblable en cela au héros québécois, le personnage haïtien ne dialogue pas assez avec lui-même. C'est la raison pour laquelle il ne s'aperçoit pas de ses contradictions. Il ne s'interroge pas sur lui-même, ne s'inquiète pas de ses motivations et ne met pas en doute le bien-fondé de ses actes et de ses intentions. Comme d'ailleurs, de par cette logique de son rôle qui le fait foncer à fond de train dans le sens de ses intérêts, il ne dialogue pas davantage avec ses vis-à-vis, cela explique qu'il soit presque toujours ou caricatural ou terrifiant.

C'est pour donner au personnage cette distance vis-à-vis de lui-même, établir donc en lui une dialectique intérieure, que des romanciers comme Jacques Roumain ou Jacques Alexis ont entrepris de donner au personnage qui s'est de ce fait confondu avec le héros une conscience critique de sa situation et de son rôle. Chez les nouveaux romanciers québécois ; Réjean Ducharme, Marie-Claire Blais, Hubert Aquin, c'est la même intention qui semble présider à cette plongée étourdissante que font les héros à l'intérieur d'eux-mêmes. Jacques Ferron est sans doute en cela un précurseur puisqu'il avait été l'un des premiers à donner pour fondement à la dialectique interpersonnelle du personnage et du héros cette nécessaire dialectique intérieure de chacun d'eux. Et c'est sans doute aussi pourquoi il a su le premier reconnaître dans l'incertitude du pays la source profonde de l'ambiguïté du héros québécois.

Les sources de l'ambiguïté et de la contradiction

Si nous remontons, comme pour *les Trois Sœurs* de Tchekhov, à la source de l'ambiguïté du héros québécois et de la contradiction du personnage haïtien, c'est une certaine situation sociale que nous retrouvons. Et c'est peut-être pourquoi l'ambiguïté et la contradiction que nous relevons chez des êtres de fiction, nous pouvons en faire les caractéristiques mêmes des Québécois et des Haïtiens.

Le héros, avions-nous dit, c'est celui avec qui l'auteur nous met instinctivement en sympathie. Il représente la réalité telle que nous en prenons immédiatement conscience. Le personnage par contre correspond à cette réalité dont nous prenons connaissance de façons médiate parce que nous la percevons à travers la grille de nos facultés cognitives.

Ainsi pour l'Haïtien, sur le plan affectif, celui du héros, il ne semble se poser aucun problème. C'est sur le plan logique, celui de l'action et du personnage qu'il s'en pose puisque c'est là qu'apparaissent des contradictions. Le Québécois par contre semble, dans la pratique, ne rencontrer aucun obstacle. Le personnage qui le reflète n'a aucune difficulté à agir. C'est sur le plan affectif, celui du héros que se posent des problèmes. Si l'on se réfère à l'exemple des *Trois Sœurs* de Tchekhov, le Québécois n'aurait, semble-t-il, aucune difficulté à réaliser ce qu'il veut être s'il était déjà ce qu'il aurait dû être. Son problème se pose donc à peu près en ces termes : faut-il renoncer à ce que l'on voudrait être si ce que l'on est est déjà satisfaisant même si ce n'est pas ce que l'on devrait être ? Entre la proie et l'ombre il peut sembler facile de choisir quoi lâcher et quoi retenir mais quand l'ombre que nous désirons nous semble plus tentante que la proie que nous tenons ?

Que l'ambiguïté du héros québécois soit l'ambiguïté du Québécois lui-même et la contradiction du personnage haïtien, celle de l'Haïtien, un examen du problème de l'imitation originale peut nous en fournir une première preuve. Les littératures québécoise et haïtienne se sont échafaudées (se bâtissent encore ?) à partir du modèle qu'a constitué pour elles la littérature française. Or dans l'attitude de l'imitateur québécois ou haïtien vis-à-vis de son modèle français, l'on peut découvrir les traits qui caractérisent l'homme ambigu et l'homme contradictoire.

L'imitation a été fort souvent avouée en littérature québécoise. Elle l'a été moins souvent en littérature haïtienne. En composant sa *Légende d'un peuple*, Fréchette a carrément laissé voir qu'il reprenait à sa façon la *Légende des siècles* de Victor Hugo. Il s'en est même fait une gloire. Oswald Durand, dont « Idalina » reprend « Sarah la baigneuse » du même Victor Hugo, l'a moins ouvertement laissé entendre. Ce sont plutôt des critiques méticuleux qui ont souligné les emprunts faits par le poète haïtien. Il y a là une différence typique de comportement. Le poète québécois s'identifiait de manière explicite à son modèle alors que son homologue haïtien le faisait mais sans le reconnaître. Ces deux attitudes sont typiques : la première, d'une ambiguïté et la

seconde, d'une contradiction. En imitant ouvertement, le poète québécois essayait de résoudre de manière purement factuelle son problème d'identification. En cachant son imitation, le poète haïtien révélait sa gêne à avouer la trahison qu'il commettait à l'égard de son modèle.

C'est en analysant les techniques utilisées par les écrivains dans leurs imitations qu'on s'aperçoit du côté ambigu ou contradictoire de leur psychologie. Celui qui imite, si son imitation n'est pas originale, propose de lui-même une image vraie parce que correspondant à son désir, fausse cependant parce que sans rapport avec sa réalité. Ce hiatus est perceptible par exemple dans la structure dialoguée des poèmes de Fréchette ou de Crémazie. Le dialogue chez eux est faussé. À des personnages historiques, héros de la Nouvelle-France, auxquels ils s'adressent et à qui ils feignent de parler, ils prêtent des réponses. Ils leur font dire ce qu'ils voudraient entendre, se cachent ainsi la réalité et maintiennent en eux-mêmes une confusion flatteuse peut-être mais qui ne résoud pas vraiment leur problème.

Chez Oswald Durand c'est dans le caractère stéréotypé des images qu'il utilise qu'éclate la contradiction révélée par son imitation clandestine. Dans « Idalina » la femme noire est décrite à l'aide d'images alimentaires qui en font un fruit comestible. Dans des poèmes comme « le Fils du noir » et « la Jalousie » il trace au contraire de la femme blanche des portraits qui la présentent comme un bel être éthéré, un objet de rêve donc et non plus de consommation. Cela témoigne de la dualité de sa vision et surtout de l'optique étrangère qu'il adopte à son insu pour peindre les femmes de son pays.

En littérature, l'épreuve de l'imitation est un test. L'imitation manquée pratiquée par les poètes québécois traditionnels témoigne autant de leur ambiguïté que l'imitation subreptice des Haïtiens de la contradiction de ces derniers. Il est à ce propos frappant de constater que les écrivains haïtiens n'ont pu faire œuvre vraiment originale tout en avouant ouvertement leurs sources qu'à partir du jour où ils se sont mis à écrire en créole. C'est en adaptant ses modèles selon les exigences de sa sensibilité nationale que l'écrivain fait œuvre qui vaille, et témoigne de sa capacité de surmonter son ambiguïté ou ses contradictions.

Le choix des modèles est aussi significatif que la manière d'imiter. Il est frappant, par exemple, qu'au théâtre, Robert Gurik ait choisi l'histoire d'Hamlet pour illustrer de manière allégorique le dilemme politique québécois alors qu'en Haïti, Morisseau-Leroy et Franck Fouché ont spontanément choisi

le mythe d'Œdipe comme sujet de leurs pièces créoles. Le choix d'un héros comme Hamlet pour symboliser le Québécois est aussi significatif de l'ambiguïté de celui-ci que le choix d'Antigone et d'Œdipe-Roi est révélateur des contradictions pratiques de l'homme haïtien. Le problème d'Hamlet, en effet, n'est-il pas surtout de savoir s'il faut qu'il agisse ? Un problème affectif avant tout. Car une fois sa décision prise, il venge son père en moins de temps qu'il ne faut pour le dire. La révolte d'Œdipe-Roi ou d'Antigone, par contre, n'est-ce pas essentiellement le problème de savoir comment éviter de faire ce qu'on a à faire ? Un problème pratique donc. À travers ces modèles, l'on peut non seulement retracer une image du père dans les littératures québécoise et haïtienne mais esquisser un schéma des relations parentales telles qu'elles sont vécues sur le plan du mythe national.

Le schéma des relations parentales

« ... Hamlet se présente à nous encore abattu par la mort de son vrai père la France et par le mariage de sa mère l'Église avec l'Anglophonie... » nous dit Gurik dans l'introduction de son *Hamlet, prince du Québec*¹³. Et de nous montrer Hamlet retenu par Guildenstern et Rosencrantz, aidé par Horatio, luttant contre le Roi. Mais ce portrait de caractère trop exclusivement historique mériterait d'être complété. Il est bien évident que c'est l'histoire qui modèle avant tout le visage du Québécois et façonne sa psychologie. Mais la géographie, la démographie ou l'origine ethnique, entre autres, jouent aussi leur rôle.

Si l'on peut parler de suprématie matriarcale, d'effacement du père et de rivalité des frères ennemis quand il s'agit des Québécois, il est clair que c'est dû au fait qu'ils sont majoritairement un groupe de Français émigrés en terre américaine et qui ont dû subir le joug militaire et politique d'abord, social et économique ensuite, et culturel enfin des Anglo-Saxons. Toutes les frustrations collectives et les complexes dont se nourrissent la mythologie québécoise prennent là leur source.

Mais tout au long de son histoire, le Québécois a eu un compagnon de route dont le rôle est d'être avant tout un élément de la conscience collective. Il s'agit de l'Amérindien. Premier habitant de cette terre, il en est le dompteur

13. Robert Gurik, *Hamlet, prince du Québec*, Montréal, Les Editions de l'Homme, 1968, p. 5-6.

par excellence. Il est donc un vainqueur mais aussi un paria en qui le Québécois d'ethnie française se reconnaît. Car l'Amérindien c'est celui en qui le Québécois peut le mieux incarner son rêve de rompre le cercle infernal de la sujétion et de la dépendance. On a pu dépouiller l'Indien de tout sauf de ce pouvoir magique et sexuel d'engendrer qui est le pouvoir par excellence du père. À preuve ce mythe de l'Indien porteur de bébés qui n'est au fond qu'une façon transposée de souligner sa résistance victorieuse à toute menace d'assimilation. Ou encore l'image littéraire du Survenant. Dans une entrevue accordée à des étudiants de l'Université de Montréal, le docteur Julien Bigras déclarait :

Je travaille surtout avec des jeunes et, dans ma pratique, je me suis aperçu qu'il y a souvent dans l'inconscient des jeunes des fantasmes ayant rapport avec les Indiens. Les grands romans populaires canadiens-français m'ont donné d'autres indices... Je me suis demandé avec qui la jeune fille canadienne-française rêvait d'avoir une aventure ; on m'a répondu : Alexis, le Survenant, Ovide Plouffe. C'est-à-dire, l'aventurier, l'audacieux, celui qui sort des cadres, que ce soit l'Indien ou le coureur des bois... Le coureur des bois représente le métissage le plus concret du blanc et de l'Indien et donne un Canadien français qui se comporte comme un Indien et en intègre toutes les caractéristiques ¹⁴.

L'un des rares écrivains à avoir saisi l'importance de l'apport amérindien dans l'édification d'une identité québécoise est Jacques Ferron. Pierre Perrault et Yves Préfontaine en ont parlé aussi mais de manière plus abstraite. Dans les contes de Ferron par contre, dans son théâtre aussi, sous les traits de ces vagabonds, de ces robineux, de « ces sauvages » que sont Mithridate, Sauvageau ou Monsieur Pas d'pouce, il nous a peint des révoltés féériques dont la victoire relève du pouvoir magique du rêve à se métamorphoser en réalité ou tout simplement à changer la réalité.

Ferron est aussi l'un des seuls, sinon le seul, à montrer, notamment dans ses *Historiettes* ¹⁵, que si les Québécois ont fait de l'Indien un bouc émissaire c'est à cause précisément de leur ambiguïté. En effet tant que les Québécois poseront leurs problèmes en terme de race faussement comprise comme une appartenance religieuse et linguistique c'est-à-dire que tant qu'ils ne considé-

14. Julien Bigras « Projet de recherches sur le mythe de l'Indien », dans *Lettres et Ecritures* (revue des étudiants de la Faculté des lettres de l'Université de Montréal), vol. 2, no 2, décembre 1964, p. 27-29.

15. Jacques Ferron, *Historiettes*, Montréal, Editions du Jour, « Les romanciers du jour », 1969.

reront pas ces problèmes du strict point de vue économique, social et politique d'abord, ils continueront à tronquer l'image pourtant séduisante de l'Indien. Le véritable adversaire étant un blanc et un chrétien si semblable à soi, l'on croira résoudre ainsi le dilemme d'avoir à affronter un autre soi-même.

Dans ce jeu d'antagonismes et d'alliances ethniques et par leur incidence sur la psychologie collective, nous voyons en fait s'esquisser un schéma des liens parentaux du groupe québécois. Pour le Québécois, le parâtre, c'est l'Anglais dont il voudrait secouer la tutelle, mais qu'il admire aussi pour son pragmatisme, son sens des affaires et son efficacité. Cette admiration est accrue du fait qu'au Britannique des îles, est venu s'adjoindre (se substituer ?) un opulent cousin : l'Américain. Le père québécois, c'est le Français. Mais historiquement il n'a pas fait le poids. Depuis la conquête, le Français d'ici est un vaincu. Pour être à la hauteur de son rôle il lui faudrait la ruse, l'astuce et le désir de vengeance de l'Indien. On n'a jamais porté à celui-ci de coup auquel il n'ait répondu avec féroce et cruauté. La réputation qu'on lui fait de rendre coup pour coup (la vengeance est douce au cœur de l'Indien !) voilà la qualité qu'on aurait voulu trouver chez le père français. Et c'est pourquoi le héros québécois est ambigu. Il ne peut se reconnaître tout à fait dans le père qu'il voudrait. Il a du mal à choisir son modèle et vacille sur ses gonds.

Pour l'Haïtien, le parâtre, c'est le Blanc, avant tout français, mais de plus en plus américain. Le Blanc, donc, autrefois esclavagiste et dont le nègre a su violemment rejeter la tutelle politique mais dont il n'a pas renversé la domination culturelle, technique et économique. De là la facilité de s'identifier affectivement avec un père nègre mais en même temps la difficulté à le suivre pratiquement dans les voies qu'il a tracées. Le père haïtien n'entraîne qu'une adhésion affective et verbale. Quand il s'agit de passer aux actes, on louche vers un autre modèle. L'on comprend dès lors les contradictions du personnage dans les œuvres littéraires haïtiennes.

En Haïti, comme au Québec, l'Indien joue un rôle de balancier dans ce réseau de forces en équilibre instable que sont ces rapports parentaux mythiques. Au Québec, bouc émissaire et allié, il constitue à la fois un modèle et l'ennemi illusoire qui permet d'oublier le véritable adversaire et donc de supporter une ambiguïté insupportable autrement. En Haïti, il est l'alibi qui compense sur le plan sentimental les contradictions éprouvées dans la pratique. L'Indien d'Haïti en effet n'a point résisté au blanc, il n'a pas su lui tenir tête ni le vaincre politiquement comme l'Africain. Mais il avait créé une civilisa-

tion originale dont le prestige est d'autant plus grand qu'elle a presque complètement disparu et qu'il n'en reste que des souvenirs poétiques que les écrivains haïtiens d'aujourd'hui célèbrent à l'envi.

Dans un long article sur le problème de l'Indien et de ses survivances en Haïti, où il finit par reconnaître en conclusion qu'on sait très peu de choses sur ces premiers habitants d'Haïti et qu'on a encore moins de preuve sur leur apport à la vie haïtienne actuelle, Achille Aristide n'affirme pas moins : « Le problème de l'Indien et de ses survivances en Haïti accuse un très haut degré de conscience historique dans la synthèse des démarches collectives de nos élites... Il y a en somme, à la base même de cette conscience historique, entre autres choses, un sentiment de dévotion, d'évocation et de reconnaissance à l'endroit des premiers habitants de l'île...¹⁶ » Compte tenu de l'absence de connaissances positives reconnue par l'auteur lui-même et de l'utilisation qu'il fait des mots : dévotion et reconnaissance, cette affirmation est symptomatique du désir des Haïtiens de trouver une compensation dans l'évocation de ce passé culturel prestigieux.

Il faudra faire un inventaire de ces dithyrambes en l'honneur des Indiens tant chez les historiens qui parlent plus par ouï-dire que preuves à l'appui que chez les poètes qui exaltent tous et à qui mieux mieux les charmes, les grâces et l'éclat de cette civilisation précolombienne. Car plus que Caonabo ou Henri, les deux chefs qui ont combattu les Espagnols, c'est la reine Anacaona, la Fleur d'Or, poétesse, musicienne et martyre, qui symbolise cet âge d'or de l'histoire d'Haïti.

Si donc nous avons pu déceler une certaine ambiguïté chez les héros des romans ou des pièces de théâtre québécois et quelques contradictions chez les personnages de la littérature haïtienne, l'on voit dans quelle mesure l'on peut penser qu'il s'agit en réalité d'une ambiguïté du Québécois lui-même ou de contradictions bien propres à l'Haïtien. L'on voit aussi jusqu'à quel point ce qui n'était qu'une hypothèse de travail en vue de l'analyse des œuvres littéraires peut en fait servir de préliminaire à une étude sémiologique de la vie de l'Haïtien et de celle du Québécois. Ainsi, pour prendre des exemples qui ne nous feront pas sortir du domaine du langage mais dont la signification concrète est autrement plus incontestable que celle des œuvres d'imagination, quand le Québécois pour traduire son âme française opère ce syncrétisme de l'Anglais

16. Achille Aristide, « le Problème de l'Indien et de ses survivances en Haïti », dans *Bulletin du Bureau d'ethnologie*, série 11, n° 13, Port-au-Prince, Imprimerie de l'Etat, 1956, p. 32-40.

et du Français dans le joul et qu'il est le premier à le considérer comme un outil imparfait, correspondant fort peu à ce dont il rêve, ne donne-t-il pas la preuve d'une ambiguïté résolue dans la pratique mais qui persiste dans sa conscience? Par contre l'Haïtien qui se pique autant de francitude que de négritude et qui prétend en tout cas parler un français irréprochable, mais qui dans sa conversation ordinaire est un locuteur qui fait constamment alterner le français et le créole ou encore qui incorpore fréquemment des tournures créoles à sa phrase française, ne nous montre-t-il pas ainsi sa difficulté à résoudre sur le plan pratique une contradiction que ne laissait pas deviner la netteté de ses adhésions sentimentales?

Pour le moment il ne saurait être question d'entreprendre une sémiologie de la vie haïtienne ou québécoise. Tout au plus pouvons-nous sur la base des considérations faites jusqu'ici essayer d'esquisser une méthodologie pour l'étude des œuvres d'imagination québécoises et haïtiennes. « Quiconque étudie le théâtre d'un peuple a sous les yeux la carte topographique de son génie, le plan figuré de ses intentions secrètes, non pas son histoire, mais le dessin général de ses idées » affirme Philarète Chasles¹⁷ qui reprend une idée de l'écrivain allemand Jean-Paul. Pour vérifier cette opinion, en d'autres termes pour reconnaître et définir un tempérament national à travers des œuvres littéraires, ce qu'il importe c'est de déceler les caractéristiques générales de ces œuvres et mieux encore leur constance. Aussi faut-il commencer par découvrir cette constance sous la multiplicité des formes que ces caractéristiques peuvent adopter.

L'oscillation d'une part et le jeu de bascule de l'autre : voilà, me semble-t-il, les formes générales et constantes sous lesquelles l'on pourrait représenter les caractéristiques respectives des œuvres littéraires québécoises et haïtiennes.

L'oscillation québécoise

Le dialogue qui est une hésitation entre deux choix nécessaires devient parfois un mouvement de pendule entre deux tiraillements. Et l'oscillation, au fond, c'est le principe de cette structure dialoguée des œuvres littéraires québécoises. Dialogue escamoté chez les précurseurs : Crémazie et Fréchette ;

17. Philarète Chasles, *la France, l'Espagne, et l'Italie au XVII^e siècle*, Paris, G. Charpentier, 1877, p. 12.

dialogue vainement désiré par leurs successeurs exilés : Morin et Dugas ; dialogue enfin péniblement amorcé par les générations qui ont commencé d'apparaître autour de Grandbois et d'Anne Hébert mais déjà rompu par la furieuse volonté d'affirmation des jeunes poètes de la révolution tranquille. Marcel Dubé oscille entre le réalisme et le symbolisme, comme Gabrielle Roy, entre l'ouest et l'est. Entre l'espoir et le désespoir Roland Giguère jette un pont qui unit le blanc au noir tout comme Ferron situe entre le jour et la nuit ses fables qui dépeignent toujours l'incertitude d'un homme (d'un pays ?) balançant entre la vie et la mort.

Plus d'un critique ont reconnu l'importance du personnage du voyageur dans le roman québécois. Le fait de voyager est peut-être plus important encore. En effet on voyage beaucoup dans les livres québécois. Dans les livres haïtiens aussi mais si pour l'écrivain québécois le voyage est l'odyssée d'un pèlerin qui s'efforce inlassablement de relier deux rives, oscillation donc entre deux pôles, pour l'écrivain haïtien le voyage est plutôt projet, tentative et aspiration. Alors que l'écrivain québécois nous offre l'image d'un navigateur infatigable essayant sans relâche de maintenir la liaison entre deux rives éloignées, l'écrivain haïtien, lui, nous trace le portrait d'un voyageur nostalgique qui n'a pas plutôt mis le pied sur une rive qu'il entreprend, ou rêve déjà, de rejoindre celle d'en face. Éternel projet donc dans ce dernier cas, inlassable effort dans le premier. Et c'est pour cette raison, par exemple, que Jacques Ferron, dans ses romans, situe sur l'île de Montréal, face à Ville Jacques-Cartier, ce château de la nuit vers lequel ne cessent de voyager ses personnages. Ceux-ci traversant sans cesse le Saint-Laurent, en font la frontière de ces domaines mystérieux de la vie et de la mort qu'ils voudraient unir pour naître avec certitude à l'existence. Le voyage est d'ailleurs un fait constant dans l'œuvre de Ferron. L'on notera, à cet égard, dans son conte « le Petit Chaperon rouge¹⁸ » comment aux voyages entre le Québec et l'Ontario du père de la fillette s'ajoutent d'abord les allées et venues entre Montréal et l'Abord-à-Plouffe de la jeune héroïne et ensuite les hésitations et les incertitudes de la grand-mère. Sur divers plans : géographique, politique si l'on préfère, social et psychologique, est ainsi représentée cette constante oscillation des personnages qui est en somme l'image de leur effort pour réunir les deux rives imaginaires entre lesquelles l'écrivain québécois (et le Québécois tout court !) fait sans cesse la navette.

18. Jacques Ferron, « le Petit Chaperon rouge », dans *Contes*, édition intégrale, Montréal, HMH, « L'Arbre », 1968, p. 162-165. « le Petit Chaperon rouge » fait partie des *Contes anglais*.

Il ne serait pas difficile de montrer que le dialogue, le voyage, l'oscillation pour tout dire, ce n'est pas seulement dans un livre mais entre les œuvres d'un même auteur et même entre les auteurs qu'on peut la retrouver si bien que l'évolution de la littérature québécoise devient une suite d'oscillations portant simultanément les écrivains vers les rives de l'exil et les ramenant vers la terre natale en un flux et reflux typiques de la situation québécoise. Ainsi la succession des recueils de Gatien Lapointe a pu dérouter certains lecteurs qui n'ont pas su remarquer, comme le notait le professeur Jacques Blais, une alternance systématique de tons lyriques et didactiques qui font de l'œuvre de l'auteur de *l'Ode au Saint-Laurent* une oscillation entre des pôles d'inspiration opposés, véritables phares de sa marche dialectique. Pourtant dans la structure dialoguée des poèmes de Lapointe et dans cet échange constant qu'il établit entre ses images d'un vers à l'autre l'on pouvait percevoir, en réduction, cette démarche générale de sa pensée. On la retrouve, cette même démarche, chez d'autres écrivains. Rina Lasnier va de l'anglais au français, dans ses poèmes, comme d'autres écrivains du joual au français, dans leurs romans. Entre deux écrivains et, surtout, d'une école littéraire à l'autre on retrouve semblable oscillation. Un écrivain comme Claude-Henri Grignon, par exemple, n'a pas caché que son populisme était une réaction entre le purisme affecté de certains de ses confrères. Il est par contre certain que ce purisme lui-même n'a souvent été qu'une réaction, une protestation même, contre le sort fait à la culture ou à la langue françaises. On n'a qu'à relire tel poème de Paul Morin comparant des noms de lieux canadiens et français : Saskatoon et Izernore, Chaudière-Station et Castelnau-d'Audary...

Il est significatif qu'à l'école littéraire de Québec, de tendance nationaliste, ait succédé celle de Montréal, moins engagée, et que la cohorte des héritiers de ce mouvement ait été suivie de la horde des jeunes turcs de 1960 si farouchement engagés dans l'action politique. Ceci, pour la poésie. Mais le roman lui-même si longtemps mobilisé au service des intérêts supérieurs de la terre et de la colonisation, si peu tourné vers l'individu et la subjectivité du narrateur ou de ses personnages, a déjà pris un tournant. S'enfonçant dans les dédales les plus obscurs de la fantaisie des narrateurs, il oublie l'engagement politique dont il était coutumier et retrouve, à sa façon, le mouvement oscillatoire dont la poésie était depuis longtemps familière.

À considérer les innombrables correspondances que l'on finit par découvrir dans les œuvres et entre les écrivains, quand on considère l'évolution de

la littérature québécoise, l'on est porté à affirmer que la caractéristique constante de l'âme québécoise c'est d'être tout naturellement portée vers un là-bas, un ailleurs, d'où sans cesse l'arrachent les appels d'un ici qu'il n'a de cesse cependant de délaisser. Et l'on reconnaît ainsi dans un balancement continu et une perpétuelle oscillation le trait le plus spécifique de l'âme québécoise.

Pour bien saisir ces correspondances révélatrices de caractéristiques foncières il convient sans doute de comparer entre elles les œuvres d'une même littérature. Mais aussi de rapprocher entre elles des œuvres de littératures différentes et même de comparer des œuvres relevant à la fois de pays et de disciplines différents. Ainsi la symbolique de la corrida espagnole me paraît permettre de saisir la signification de ces combats épiques entre l'homme et les animaux qu'un romancier comme Yves Thériault ne cesse de nous montrer.

La course de taureaux est essentiellement un spectacle dédié à la glorification de l'homme, et même, en dernière analyse, un hommage au Créateur de celui-ci. À quoi assistons-nous en effet ? À la victoire d'un homme sur un taureau qui symbolise toutes les menaces auxquelles cet homme doit faire face. Or depuis Jésus-Christ, l'homme est placé sous la garde de Dieu qui le couve d'un œil non plus jaloux mais bienveillant. Et qui plus que l'Espagnol peut prétendre à cette protection divine, lui que trois cents ans de *reconquista* ont habitué à tenir son catholicisme autant pour un patriotisme que pour un sentiment religieux ? Pour cette raison même si la corrida est un combat à mort (la suprême consécration n'est-ce pas la remise des oreilles du taureau à son vainqueur ?) elle constitue un spectacle foncièrement joyeux, qui débute par des accords musicaux allègres, se poursuit par un défilé altier et coloré et culmine dans cet affrontement du taureau et de l'homme où toutes les passes victorieuses du torero sont ponctuées d'*olé* qui sont autant de cris d'encouragement. Car dans ce spectacle de la lutte de l'homme et de la bête la sympathie des spectateurs n'est point partagée. Ce qu'ils demandent au torero qui est leur substitut dans l'arène c'est de justifier cette protection que Dieu est prêt à lui assurer. Et c'est pour que le combat soit en tout point loyal que le taureau n'est pas un animal indompté mais une bête entraînée au combat. On lui accorde donc le maximum de chance. Ainsi éclatera la valeur de l'homme et la plus grande gloire de Dieu puisque si l'issue du combat n'est point douteuse pour un homme bien né, quelque soit la valeur du taureau qu'il affronte, il n'en est ainsi que parce que Dieu l'a voulu en faisant de l'homme le maître de la bête. Les *comedias* du siècle d'or aux sujets les plus profanes ne nous

montrent pas autre chose. Aux âmes bien nées le triomphe est assuré quand elles se placent sous la garde de Dieu.

Dans la corrida l'homme part gagnant. Chez Thériault, il joue d'avance perdant puisqu'il se porte sur le terrain de l'animal au lieu de lui imposer sa règle. L'image que nous donne Thériault du combat de l'homme et de la bête serait profondément pessimiste et tout simplement inexplicable, compte tenu de la couleur épique, si nous ne pouvions l'interpréter dans une perspective oscillatoire. Le héros de Thériault invinciblement attiré par les monstres qui symbolisent au fond les nécessités apparentes de sa situation, ne se porte au devant d'eux, dans un élan suicidaire, que pour mieux retrouver et conquérir ce qu'il paraît d'abord sacrifier : le rêve et l'idéal qui constituent aussi des nécessités, moins apparentes, mais tout aussi impératives, de sa situation. On ne peut expliquer autrement une attitude qui sans cela serait absurde. Les animaux sauvages que nous montre Thériault, on peut d'ailleurs y voir des personnifications de la nature extérieure. L'on s'aperçoit alors que les récits de randonnées mortelles de coureurs des bois qui périssent dans des trous de neige malgré leur parfaite conscience du danger qui les menaçaient sont également des images de suicides consentis. Mais une évasion c'est parfois la meilleurs façon de préparer un retour en force. La défaite et la mort deviennent ainsi dans une perspective oscillatoire les conditions préparatoires de la victoire et de la vie, de la résurrection en somme. L'on doit donner la même signification au masochisme de certains personnages de théâtre. Je pense ici en particulier à ces personnages des *Grands départs*¹⁹ de Jacques Languirand qui reviennent comme par la force des choses au lieu de leur martyre. Ou encore à la forme cyclique de la mise en scène des pièces de Marcel Dubé qui ramène toujours ses personnages à leur point de départ après les en avoir éloignés. Entre un pôle extérieur représenté par les réalités objectives de sa situation et un pôle intérieur constitué par ses rêves et son idéal, le Québécois peut paraître faire un choix, mais les écrivains nous apprennent que ce n'est que pour mieux retrouver ce qu'il paraissait sacrifier.

Comme l'affirmait un critique, et nous pouvons élargir la portée de cette formule à l'art en général : « Le drame exprime, non ce qu'un peuple est, mais ce qu'un peuple voudrait être ». Pour l'Espagnol, par exemple, l'art n'est pas

19. Jacques Languirand, *les Grands Départs*, édition commentée et annotée par Renald Bérubé, et accompagnée d'une mise en scène faite par l'auteur, Montréal, Editions du Renouveau pédagogique, « L'ecture Québec », 1970.

autre chose que la peinture de cette ascèse sans laquelle ne peut s'ouvrir pour lui la voie royale de son destin. Le Français par contre cherche dans l'art le secret d'assurer une progression rectiligne à sa marche zigzagante. Et si les littératures québécoise et étasunienne peuvent nous faire parler d'une oscillation semblable, ce serait cependant en sens inverse. Le Québécois désirant, selon toutes apparences, ajouter les vertus de l'âge mur à sa jeunesse alors que l'Américain souhaiterait, quant à lui, retrouver sa jeunesse dans sa maturité.

Le jeu de bascule haïtien

L'âme haïtienne pour sa part, s'il fallait la caractériser d'après la littérature qui la reflète, on pourrait dire que c'est dans cette constance à réagir de manière inversement proportionnelle aux stimulations qu'elle reçoit qu'on la reconnaît. Si en effet le Québécois alterne à défaut de pouvoir se dédoubler, oscille en rêvant d'être à la fois ici et là-bas, l'Haïtien, lui, fais sans cesse contre-poids et tiraillé d'un côté il se jette inmanquablement de l'autre comme pour faire mentir toute représentation trop catégorique ou unilatérale de lui-même.

Dans la forme d'équilibre que semblent chercher les écrivains haïtiens il y a de toute évidence une contradiction qui prend la forme d'un jeu de bascule. À preuve le langage qu'a popularisé Jacques Roumain dans *Gouverneurs de la Rosée*²⁰ et dont Justin Lhérisson avait donné bien avant lui des exemples savoureux. Il s'agit d'un français épicié à la sauce créole dont le côté paradoxal est qu'il nous met en présence d'un écrivain qui veut continuer à parler français tout en révélant la difficulté qu'il éprouve à nommer certaines choses dans cette langue. De la sorte le langage qu'il préserve en apparence, il le mine et le détruit en sous-main. C'est une sorte d'affirmation contredite dans ses termes que d'adopter ostensiblement une langue qu'en réalité l'on change et transforme. Ce qui est avancé en apparence est retiré en réalité. Ce jeu de bascule d'une affirmation proclamée mais niée en pratique, on la retrouve au fond chez tous les écrivains, aussi bien chez ceux qui se servent d'un français mâtiné de créole que chez des usagers du français universel. Dans ce deuxième cas, c'est dans la situation de l'écrivain haïtien qui parle au nom d'un public sans s'adresser à lui que réside la contradiction, Haïti étant un pays diglossique dont la langue officielle est le français mais dont les habitants, dans la grande majorité, ne parlent et ne comprennent que le créole.

20. Jacques Roumain, *Gouverneurs de la rosée*, Port-au-Prince, 1944.

Les mouvements littéraires haïtiens dans leur succession mais plus encore dans leurs rapports avec les événements politiques qui leur ont donné naissance, illustrent la même contradiction. L'on sait qu'après une brève période de pseudo-classicisme qui dura de 1804 à 1825, la littérature haïtienne connut de 1825 à la fin du siècle dernier un courant de romantisme très fortement teinté de nationalisme. Puis ce fut de 1880 à 1915 l'époque de « La Ronde », école littéraire caractérisée par l'attachement inconditionnel de ses membres aux canons esthétiques professés alors en France. Enfin l'école indigéniste dont le mot d'ordre était de ne prendre modèle que sur l'Afrique, va imposer ses diktats de 1915 jusque vers 1960.

À première vue il peut sembler que cette succession d'écoles ou de mouvements littéraires ne fait que reproduire le mouvement d'oscillation que l'on constatait en littérature québécoise. Mais c'est quand on s'attache à considérer les origines des mouvements littéraires haïtiens qu'on perçoit une différence d'avec ceux du Québec. L'on peut dire que par son mouvement naturel la littérature québécoise ne se mobilise qu'en période de crise politique, s'empressant de se désengager dès la première accalmie. La coïncidence des périodes de fièvres et de calmes en politique comme en littérature, est là pour le prouver.

En Haïti, la littérature obéissant à une logique différente, a toujours semblé prendre le contre-pied des événements politiques. Tout alignement politique trop inconditionnel d'Haïti sur des positions européennes et américaines a suscité chez les écrivains l'affirmation de leur caractère africain. Par contre toute politique qui a pu sembler mettre le pays à la remorque de l'Afrique a immanquablement provoqué les professions de foi universalistes des littérateurs. Ainsi l'école romantique de 1825 est apparue au moment de la reconnaissance de l'indépendance d'Haïti par la France alors que l'on pouvait craindre que la volonté de réconciliation avec l'ancienne métropole ne se soldât par une trahison des principes de la révolution de 1804. De même en 1915, à l'occasion de l'occupation du pays par les armées yankees, ce qui constituait, c'est le moins qu'on puisse dire, une entreprise colonialiste visant à effacer le mauvais exemple d'une république nègre indépendante, les écrivains haïtiens ont réagi en professant cet indigénisme qui devait jusqu'en 1960 leur fournir la plupart de leurs thèmes d'inspiration. Par contre entre 1804 et 1825, c'est-à-dire au moment où éclatait et se consolidait la révolution haïtienne, ils imitaient docilement les derniers pseudo-classiques français. Et entre 1880 et 1915, alors que s'affrontaient les partisans d'une politique à l'européenne, les libéraux, et ceux qui tenaient

pour des méthodes plus autochtones, les nationaux, les écrivains de « La Ronde » niaient l'existence d'une littérature haïtienne et plaçaient tous leurs espoirs dans une consécration parisienne.

Certes les choses sont loin d'être simples. Et comme dit un personnage de Rotrou : « Le désespéré se sauve en se perdant. »

Il y aurait beaucoup à dire sur ce jeu de bascule des Haïtiens aussi bien que sur l'oscillation des Québécois d'autant plus qu'il ne s'agit nullement, dans l'un et l'autre cas, d'une caractéristique exclusive à la littérature. Il serait en effet assez facile de trouver les mêmes caractéristiques dans l'histoire politique des deux pays. Ainsi au moment où Dessalines proclamait que tout Haïtien, quelque fût son origine ethnique, était un nègre, Pétion et d'autres héros de l'indépendance haïtienne travaillaient à faire d'Haïti un pays plus conforme au modèle que leur fournissait l'Europe. Au Québec, des hommes politiques d'hier et d'aujourd'hui nous ont fourni l'exemple d'oscillations qui leur ont fait successivement adopter des positions fort éloignées. Leur ambiguïté et leur contradiction ne font que traduire en somme leur volonté de concilier des extrêmes.

C'est pourquoi dans ces mots d'oscillation et de bascule et même dans ceux d'ambiguïté et de contradiction il ne faut sous-entendre à priori aucun jugement péjoratif pas plus qu'il ne faut y voir l'ombre d'une fatalité. Il en est d'un peuple comme d'un individu. Leurs rêves sont les produits d'antécédents ou de réalités qu'il n'est pas, le plus souvent, en leur pouvoir de changer mais avec lesquels ils doivent tout simplement s'accommoder, au mieux de leurs intérêts et de leurs possibilités du moment. Entre le rejet et l'acceptation des facteurs politiques, géographiques et ethniques qui sont à l'origine d'un tempérament national la marge de liberté n'est pas grande. Elle existe néanmoins et l'appréciation de la réussite ou de l'échec d'une œuvre, en littérature comme en politique, partout en somme où l'homme tente de réaliser des rêves qui sont tout à la fois les siens et ceux de son groupe, ne peut se faire qu'en considérant la manière de composer avec des nécessités selon un schéma qui peut varier dans les détails mais non dans les grandes lignes. Celles-ci en effet ayant pour l'essentiel l'immuabilité même des nécessités qui les fondent.

Et puis ambiguïté et contradiction sont d'autant moins synonymes d'échec que la première peut être surmontée et la seconde résolue dans une perspective dialectique, c'est-à-dire dynamique. Or cet aspect dynamique existe dans la situation des Québécois et des Haïtiens puisque tout leur effort consiste à maintenir en équilibre deux tensions opposées, sans sacrifier l'une à l'autre. Le véri-

table critère d'appréciation c'est peut-être cela : l'harmonie d'un va-et-vient s'effectuant sans difficulté entre des extrêmes, la combinaison naturelle, aisée et souple d'une forme et d'un fond, de situations et de sentiments divers, opposés même, liés, unis et fondus cependant dans une vision qui nous fait passer du merveilleux à l'horrible sans cesser de nous ravir et de nous garder sous l'effet de l'enchantement. C'est ce à quoi Ferron et Giguère, Davertige et Lhérisson parviennent parfois.

Ce sont là, dira-t-on, des cas isolés, trop rares, individuels de toute façon, et qui ne peuvent permettre de juger des efforts d'un groupe. Mais précisément pour ces écrivains qui incarnent les rêves de leurs sociétés, ne peut-on pas dire qu'ils témoignent pour eux-mêmes et pour leur collectivité, par leurs réussites comme par leurs échecs, d'un champ d'action, étroit et limité sans doute, ouvert néanmoins ? Et après tout n'est-ce pas là le principal ?

MAXIMILIEN LAROCHE